电影摄影贵在真实

〔西班牙〕阿尔芒都
朱　角译
文　肖校

国外在评价电影成就问题上，众说纷纭。其中一种最流行的看法是把一切归之于技术。从二次世界大战以后，电影技术方面确实是日新月异，不过这仅仅是一个方面。电影毕竟是一门艺术，它虽然从一诞生就跟近代科学技术分不开，但它终归需要把人的思想、情感、造诣、经验、趣味……贯注进去。这些问题总起来是个真实性问题，电影摄影作为影片组成元素，也不例外。在电影摄影方面，目前国外讨论得较多的是少用灯光、多用自然光，并且要求彩色柔和，避免鲜艳。这不仅在正统的文艺片中，即使在武打片和幻想片中也有这种倾向。1979年美国电影摄影学会提名的五部奥斯卡奖候选影片，几乎都在不同程度上反映了这种趋向。其中阿尔芒都拍摄的《天堂岁月》以摄影突出了主题，真实而质朴，获得了奥斯卡最佳摄影奖。

本文原载1979年6月《美国电影摄影师》杂志。原标题是《〈天堂岁月〉拍摄记》，译文略有删节，现标题为译者所加。本文作者阿尔芒都生于西班牙，三次被政治流放，一次是从佛朗哥的西班牙，另外两次是从古巴。目前居住法国。他在无声片时代跟许多人拍过片子，五十年代中期和六十年代前期，他还拍过一些实验影片。

译　者

作为一个电影摄影师，我很自然地总在注意以画面见长的导

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved.　http://www.

VISIT…

演。我认为金·维多、斯登堡和约翰福特[1]三位导演是电影的大师。他们融合了对布景设计、摄影角度构图和用光方面的爱好，制作出那些可以经受时间考验、富有独创性和表现力的电影杰作。

这三位导演，首先是以画面见长的。尽管他们在复杂、细致的美学方面获得声誉，然而他们在用光方面却极力讲求质朴。在他们的影片中，光跟场面调度是统一的，光实际上成了场面调度的一个组成部分。他们在光和画面方面的浑然一体一直是我的一个榜样。也正因为这种艺术上的爱好，使我爱上了导演马立克和他的影片《天堂岁月》。

最初，制片人要我考虑接受《天堂岁月》任务时，我要求先看看马立克以前导演的片子《荒地》。看了以后，我立刻觉得我可以跟他合作得很好。后来听说他很喜欢我以前拍的《野孩子》，虽则这是一部黑白片（它跟《天堂岁月》一样也是一部历史片）。事实上正由于这部影片，他才要求我给他拍《天堂岁月》的。

在拍片过程中，导演和摄影师之间常常意见分歧。原因是大多数导演不了解电影摄影方面的技术问题。而这次我跟这位导演很少隔阂，他十分了解我在摄影方面的爱好和阐释。我使用人工光比起一般处理历史片的习惯来说要少，常常甚至是不用。他不仅由着我去干，而且实际上他还怂恿我这么干。这种在创作上的支持很鼓舞我，直接提高了我的工作。

我们的创造性的工作基本上就在于把摄影质朴化，清除掉最近几年电影摄影中的人工矫饰。我们的榜样是无声片时代的一些影片，诸如格里菲斯、卓别林等人的作品。当时的电影摄影师基

① 美国四十年代三位电影导演。——译者

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

本上只使用自然光。

尽量使用自然光，这就意味着白天拍内景时仅仅利用窗外的自然光，象有名的荷兰画家凡米尔① 那样，也意味着夜间拍内景只用很少的光，来自单一的、有根据的光源，譬如来自一盏灯、一支蜡烛或者一个电灯泡。

在这种意义上，我拍《天堂岁月》，是师法无声片时代的摄影大师的。我非常欣赏他们那种没有一点人为的粉饰和虚夸的粗犷风格。

在三十、四十和五十年代，电影已经臻于成熟。我作为一个电影爱好者，到现在也非常喜欢他们的影片，尤其是早期的有声片，不过，这并不是在摄影工作中所寻求的风格。

我过去的影片从一些伟大的画家的作品中得到很多启发。这部影片基本是受到美国画家阿·威斯② 和厄·哈波③ 的影响。

导演马立克除了在艺术上很有教养，知识渊博之外，他还是一位古典摄影作品的收藏家。他手头那些本世纪初的再版书成了服装设计和研究当时风尚的很好的资料。后来我们觉得这些照片实在有用，可以选作片头衬底，代表影片的风格和时代感，让观众首先看到这些画面。剪接师把这些片头画面一个一个接起来，构成了由行板、庄严曲、断音、颤音等等形成的视觉上的古典交响乐。

为了给这部独特的影片开展设计，形成风格，到加拿大现场以后，我首先考虑的是大自然的日光的特征。

在法国，日光很柔和，因为天空总有一层象垫子一样的云遮

① 凡米尔(1632—1675)：荷兰画家。——译者
② 威斯(1917—)：美国画家。——译者
③ 哈波(1882—1967)：美国画家。——译者

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

蔽着，拍外景很方便，从任何角度都用不着加工，而且镜头很衔接。然而在北美，空气似乎比较透明，光调比较硬。如果演员处在逆光时，银幕上人的面部显得有黑影。拍外景时，一般用反光板或人工光（如弧光灯）给暗部补光，以减少反差。

然而影片导演和我觉得在这部影片中最好不按常规办，不用灯，而使用给暗部多曝光的办法。这样拍的结果，天空就会曝光过度，会发毛，蓝色会消失。不过，导演喜欢的正是这种效果。

这位导演和特吕弗一样，顺应目前让颜色发淡的潮流。他们讨厌蓝色的天空，似乎觉得蓝天把外景弄得象为招徕庸俗的旅游人士的明信片一样。

用逆光拍摄时按照暗部曝光，会使天空发毛、变白，没有颜色。如果用弧光灯或者反光板，又会使画面显得平板，缺乏立体感，缺乏视觉趣味。

我决定先不用灯和反光板，按测定的天空亮度和暗部亮度之间折衷一下，结果演员面部稍微曝光不足，天空稍微曝光过头，不仅减轻了蓝的密度，而且没有让它发毛、发白。最后出我意料之外，这个办法在技术人员间引起很大分歧。我作为一个欧洲来的摄影师在大电影厂里工作的处境，使我不能挑选为我工作的技术人员。相反，技术人员是由制片人指派的。除个别情况外，他们都是些好莱坞风格的老卫士。

他们在照明和摄影方面习惯于光洁明亮。他们认为演员面部不能有阴影，天空应该总是蓝的。我到棚里工作时，总是看见他们已经为每场戏把各种弧光灯安置好。我的工作就变成了“减光”，就是说取消掉虚假的和老一套的光。

我看出我的工作人员对这部影片的拍法很不高兴。有的人公开提出我们是乱来，说我们是外行。在这种情况下，我们为了表

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

示友善，只好先拍一个用光的镜头，再拍一个不用的。然后请这些持不同意见的人们看样片，比较效果，提出批评。随着拍摄进展，这种创作上的分歧愈来愈严重了。幸亏导演支持我，他甚至比我还大胆。多次我觉得该用一张白泡沫塑料布，把少量的太阳光反射在演员脸上，以便降低一些反差，而导演却不要我这样干。

因为可以很快地看到样片，同时我的办法显然对影片的视觉效果有好处，所以我们就越来越大胆，越来用灯越少，并越来越喜欢硬调的、自然的画面。有些工作人员开始明白我们在干什么，渐渐同意了我们的看法；有些人则一直不明白。虽然一方面跟某些技术人员有分歧，但就艺术水平来说，我却有幸遇上了我所可能设想的最好的一些合作者。每部影片实际上只有极少数的人是真正负责影片创作的，拍《天堂岁月》时，承担这个责任的大约有六、七个人：美工师、服装设计师、导演助理、制片人等。每天这几个人从旅馆乘一辆大篷车去麦地，路上大约要一个多钟头，这时我们总要谈谈影片。就这样，这几个人每天都等于召开了临时生产会议。在拍一部大型影片的时候，在创作上取得集中和一致是非常重要的。

在布景、道具和服装方面，我们决定颜色上要暗淡一点。因为在影片表现的那个时代，颜色不象今天的那么亮，那么夺目。服装设计师的老式服装没有今天那种机制服装的感觉。

那座房子很坚固，盖在伸展开去的麦地当中。这是一座从里到外都是货真价实的房子，并不是电影布景那样只有一面。甚至颜色和选用的木料都富于时代特色，全是深色的，很逼真。

电影行业中很多人以为总摄影师仅仅跟摄影机和技术性问题有关。我认为总摄影师必须跟每个参预创造视觉形象的人密切联

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

系才行。除非跟美工师和服装设计师密切合作，否则你就不可能拍得好，拍得有特殊风格和情趣。

如果对出现在影片中视觉方面的东西的选择趣味低劣，那么，不论摄影师的工作多么好，视觉方面的力量总是会被画面上丑恶的东西所削弱。除非你刻意追求那种所谓"丑恶美"，即阿·瓦哈尔[①]的矛盾修饰法，你总不能从丑恶中找到美的。

几位摄影师也很不错。

说句公道话，对我的工作的赞扬应该让这几个摄影师和那些无名的技术人员分享，特别在多机拍摄的场面里，一摄影机拍广角，另一用望远镜头去摄取尽收眼底的画面，第三是潘那格莱德手提机——用这种机子，在火丛中和人群里外，随时可穿进穿出。影片最后三个星期，我因其他工作离开，是由哈·瓦克斯勒[②]掌握的。他接替了我，他继续拍摄的部分获得了卓越的成就，证明他有巨大的才能，这是我永远感谢的。

电影中常有这样的情况，故事虽然发生在某个特定的场所，但拍摄它时，却到另一个和原场所相象的地方去拍摄。《天堂岁月》正是这样。

美国得克萨斯1916年的场面实际上是在加拿大拍摄的。这也是电影常遇见的事，当地的各种事物对影片的设计增色不少。

这个地方是很大一块荒地，归某教派的人士所有并经营，该教派多年以前由于欧洲宗教迫害逃到此地。跟美国的孟诺派[③]教徒一样，这种人生活在另一个时代里。

① 瓦哈尔（1930— ）：美国电影家。——译者
② 瓦克斯勒：《谁怕渥尔芙》一片总摄影师。——译者
③ 孟诺派：十八世纪欧洲新教派。——译者

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

他们集体占有并经营这大片土地，种植一种比现代小麦长得高的麦子。他们所有的生活用品都是自己制造，包括他们使用的简单的家具。他们没有无线电和电视。他们吃的是自己种植的粮食。甚至他们的面孔也跟我们不同．这在影片中可以看见。我们从旅馆坐一个钟头车子去那儿，就仿佛从二十世纪回到十九世纪。

这块地方的气氛无疑使我们影片画面增加了真实感。此外，还有兀立并星罗棋布在这片景色之上的红酒色的圆形仓、从附近私人收藏家手里借来的老式的蒸汽拖拉机和收割机。

这是我第一次使用潘那弗莱克斯摄影机，这是一种轻便的自动防声的摄影机。还有潘那格莱德减震系统，那是潘那维兴厂将大陆减震系统（斯梯卡姆）作了几处改进后的新产品。

一开始，导演非常热中，打算整部影片都用它来拍摄。我们很快就看出这种机器虽然很好，有时简直可以说是少不了，但是不能全部使用它。

我们跟第一批使用变焦距镜头的电影家一样，他们对这种镜头着了迷，弄得观众晕头转向。这回我们也因为同样是新手而付出了代价。

这种机器朝任何方向移动都很方便，简直跟坐在旋转木马上一样。所以每拍一个镜头我和录音、场记、导演等一干人都必须跟在操作者后边转，不然就会给拍进去。

样片出人意料，非常好，不过使人觉得象玩把戏。摄影机成了主角，一个活的主人公、一个从外边闯进来的人。我们发现还是固定在三角架上，或者用非常稳定的不易觉察的古典式的移动拍摄更好一些。不过，《天堂岁月》主要的几场戏和镜头，如果没有这种机器是不行的。观众和评论界热中的正是这几场戏。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

例如有一场戏，吉莉在河上说服亚当接受萨姆提出的结婚的建议。这场戏要求移动拍摄，但是在河里不可能铺设移动轨道。此外，演员在水里即兴表演，水一直没到膝盖，他们朝随便哪边没有阻碍的地方走。摄影机一直拍了下去。这场戏只有用潘那格莱德型机才可能拍摄。

同样情况是大火那场戏，摄影机可以进入火里，用巧妙的垂直运动到处拍摄，从视觉上加强了这个时刻的戏剧性。与这种巧妙的摄影方法媲美的是剪辑问题。演员和摄影机即兴式的移动，使得有几处不用切也很顺畅。

不过要把一段戏缩短却很困难，有一场戏拍得最好，最后剪辑时就是因此不得不删掉。这场戏拍的时候，操作的人站在升降机悬臂上，甚至挨着那座房子三楼的阳台。女演员从露台走进房子，穿过卧室，然后下楼梯。升降机降下去跟着这个女演员，观众可以通过窗子不间断地看着她。当她走到楼下，摄影者从升降机下来，一步不离地跟着她走进厨房。在那里，她遇见吉莉，开始交谈(这时用同期录音)。

前一段，升降机在房子前面跟着演员降下来，拍她的动作，通过窗子在看她，这没有什么稀奇。金·维多在《街景》一片中就是这么干的，马·奥芬尔斯在《蒂夫人》中也是这么干的。但是，接下去的戏，摄影机确实走进房子，继续拍摄，却是这次拍摄的新奇之处。

法国设计的卢马摄影机，在《罗莎夫人》一片结尾时，摄影机可以走进房子，但是也只是走进一间房子，因为摄影机不能转变方向，跟演员再走进一间房子。而潘那格莱德机就可以拍出真正的三度空间，可以十分完善表现一间房子的高低左右。

潘那格莱德机虽然有这些了不起的优点，但是它有一个很严

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

重的缺点。这种机器仍相当重，摄影员必须是个奥林匹克运动员才行。如果它的标准型机象目前这样的话，我们真得有一批新的摄影师运动员，问题在于要找的运动员同时还是艺术家。

三个摄影师和我全都试了试，累得简直不行。准是由于这个原因，潘那维兴厂才派一个专职摄影员跟着机器。这位是久经锻炼的运动员。他整日作胳膊运动，同时又很会摄影。

这部影片刚一开始拍摄，我就坚持先拍那几场夜景。几年以前，5247 型胶片刚正式出售时，强化显影的效果还不十分好，但是在我们拍《天堂岁月》时，这种新型胶片的特性曲线已经很完善。洗印厂给我们作出的试验片，效果非常好。

我们那几场夜景是强化显影一级，达到 ASA 200，极端情况下，强迫显影两级，达到 ASA 400。结果令人吃惊，一点看不出粒子，即使放大成 70 毫米也不要紧。

这种感光度再加上新型的超快镜头，使我们可以在比以前低的亮度级下拍摄。譬如 55 毫米镜头速度开到 T/1.1，简直可以用一根火柴或手电筒的光去拍摄。我们经常用 T/1.1，提高一级，不用 85 滤光器，在白昼余辉的条件下拍摄。

曝光虽然有把握，可是焦点却是问题。因为景深极小，特别考虑到发行拷贝要放大成 70 毫米时，这个问题实在叫人操心。

我幸好有位第二助手，他是个艺术家。由他管焦点，他也知道这桩事有点冒险。尽管他的任务很艰巨，事实证明他是个追求完美的人。他试了再试，一直到焦点刻度十拿九稳才住手。因此惹得有些人不耐烦，我却不尽感谢他的专心致志。我一直没有用柔光镜，我要求画面干净、利索和清晰。影片里形象轮廓分明完全归功于这位摄影员。

专业摄影师绝不会在曝光不足和焦点上常常去冒险的。但是

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

导演要求具有一种格调，这种格调需要冒险。为了拍出这种格调，他对我很放手，让我想怎么干就怎么干。

那几场1917年的外景夜景应该是由篝火或者提灯照亮的。为了把篝火的戏拍得真实，我们要求把灯光打成仿佛光源仅仅是从这种火光来的。

西部片以这种景而著称，片中总是让演员坐在篝火旁边，经常是把电灯藏在木柴后边来增强火焰发出的自然光。我总觉得这种镜头矫揉造作。

即使在有部十分成功的影片里，火旁边的戏却十分可笑。不仅因为光太强，甚至盖过了火焰；而且光是白的，跟光的色温有矛盾，因而破坏了气氛。

另外还有一种常用的技巧。这是在火光前面晃动一些什么东西，给人造成一种印象，仿佛演员脸部有火光闪烁。所有这些办法我都不满意，所以我一直在琢磨一种方法，让真正的光照在演员脸上。跟所有的新发明一样，常常是得之于偶然。

当我们正准备拍篝火那场戏，这时工人们正在庆祝麦收完毕。我看见他们用一种特别方法控制火光，那是让天然气通过一个上面有几个洞眼的管子加以调节的。火焰从管子的洞眼里出来，由丙烷瓶上的阀门加以调节。阀门控制了火焰的高低，也就控制了光的明暗。

我们弄了一只这种管子放在摄影机跟前，在拍篝火那场戏时作为唯一的辅助照明。我们是用火照亮火，也就是运用了火原样的颜色，原样的晃动。曝光在T/1.4和T/2之间。降低一挡强迫曝光到ASA 200。我认为我们不仅达到了真实，而且好看。

麦地着火那个大场面同样也没有用人工补光。因为用灯光照在火上，就降低了火焰那种视觉效果上的气势。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

有大火场面的一些高级影片，往常一个大毛病是照明过火，因而破坏了效果。我认为这多半是因为那些摄影师为了表明他们并没有白吃饭。所以才把所有的灯光器材全部用上，以为人人都会为此拍案叫绝。

我们那场麦地着火的大段戏在夜间拍了两个星期，每天晚上在一块新地方烧起火来。现场工作比银幕上更紧张、更热闹。

我们虽然十分小心，但是火是很难控制的，有一次我们发现火焰把我们围住了，空气叫人窒息。所有的人，道具灯光工作人员，牧人和运输工具马上迅速行动，把人和器材装上车，穿过火焰开到空地上去。那真是什么事都可能发生，但是蒙上帝保佑，总算还没有出事故。

夜间提灯那几场戏也跟有火的那些场面一样，需要看上去仿佛光真的是从那些提灯来的，而不要象一般电影那样，把提灯仅仅当作道具。

为了收到现实主义的效果，那些提灯都是用电的，电源线绕在演员手腕上，跟衣服里面的电池联着，又把提灯的玻璃涂成深桔色。

这几场戏我经常使用非常柔和的前副光，加两层 85 号桔色滤光纸。这种辅助光，能给暗稍微提高一点曝光量，并增加颜色。

为了拍《天堂岁月》，我第一次使用了一个新方法，拍摄有正背两面受光的演员们的场面，使他们的镜头能够交叉剪接。

拍外景经常遇见的一个问题，就是这种交替切入镜头。在日常生活中，这种情况似乎没有问题，但是一拍电影却成了大大的难题。因为一个演员背对阳光，另一个正对阳光，剪辑起来不衔接。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

一般采取的办法是对逆光中的演员脸部给光，使他跟正光中的另一个演员有相应的亮度。缺点是这时逆光演员后面的天空曝光过头，变成白的，而正光中的演员后面的天空却是蓝的。（如果为了曝光而给逆光中的演员脸上打光过头，结果同样糟糕。）

解决的办法是我在《阳光下的妇女们》片中因一次偶然失误而发现的，这个办法跟我那种真实派主张完全背谬。

总的来说，为了拍这种交替切入镜头，要让每个演员背着太阳，留心使演员视线水平和方向不要弄错。这样拍的结果，每个人的脸和背景全是同样的亮度，剪辑时这种交替切入镜头不会有跳的现象。

当然，这回地理条件对我们完全有利。地面完全是一片平坦，四面全都长着同样的麦子。如果地势条件不利的话，我们就在早晨拍这个演员，下午等太阳已经走到天空另一边，再拍另一个演员。

两个演员面对面，都是逆光；地球上空出现两个太阳——我看也只好这样办。如果是白天的景，很细心的电影观众会发现有两个太阳，如果是黄昏场景，他就连一个也看不出了。这部影片在用光方面所以能不知不觉地吸引人注意，正是由于有上述的方法。

一般来说，自然光最美的时刻总是在极端条件下出现。你认为简直无法再拍下去，或者摄影手册中认为犯忌的时刻，恰巧正是这种时刻。

导演要求影片大部分都在这种极端条件下拍摄，他把这叫做“黄金小时”。这时候是太阳已经落山与夜色降临之间的那一刻。光不知道是哪儿来的，是从神奇的地方来的。这个时刻真是说不出的美。

实际上这种从日落到天全黑的时刻大约仅仅有二十分钟，所

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

谓“黄金小时”是乐天派的叫法。导演决定用这种光去拍这么多的镜头，并非完全出于美学上的考虑。从历史时代和故事内容来说，这些场面就应该发生在这样的时刻，因为干地里活的工人要在日出以前起床，一直工作到日落。直到这个“黄金小时”才歇工。

这部影片最有趣的几场戏全仗导演的才华和胆识才拍成的。因为我们一天里只拍二十分钟，这么干要让好莱坞的技术人员理解并非易事。

为了尽可能作好准备，我们连同摄影机和演员一起，白天排演场景，然后让大家休息，准备一等日落，马上跟疯了一样尽快地拍，甚至连一分钟都怕给耽搁了。

导演简直跟圣经里那位约书亚一样，只希望他能使太阳停止它那无情的运行。

然而，有几天戏比较长，在天黑以前拍不完，我们就不得不等到第二天的“黄金小时”再去完成它。

“黄金小时”的场面通常用强化显影一级，到 ASA 200，由于光暗下来，我们把光圈越开越大。直到最后我们要用我们最快的 55 毫米镜头，开到 T /1.1 的最大光圈。

接下来，我们还可以取掉 85 号滤光器。我想在这种情况下可以争取相当于几乎整个一级光圈。

最后还有一个手段，可以把快门的速度降到每秒十二格、八格。同时告诉演员动作放慢，等到影片按每秒二十四格正常放映时，他们的动作才会看上去正常。把片速从二十四格降到八格，就能把曝光时间从 1/50 秒增加到 1/16 秒，这样又可以提高一级半光圈。

利用光的这最后一息拍摄，意味着底片的调子可能有差别，甚至变化得厉害。这也会增加“黄金小时”镜头在景深方面的差距。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

米高梅洗印厂处理这些不衔接的镜头，把它们变得协调一致，流畅连贯。鲍布·迈克米伦在电影界有色彩顾问的信誉，他的工作干得很出色。往往，样片初剪时因色彩不搭配，简直乱七八糟。而他却使它统一。无疑我得感谢他。

除了以上几场戏以外，这部影片没有用人工光和辅助光。如果需要光，我们尽力使它显得自然逼真，光源要有根据。

即使我们拍屋里的夜景内景，屋子就是用那个时代桌上的小电灯"照明"的。我们把这种灯接在减光器上，就可以把现代那种晃眼的灯泡的色温压低，让它象早期低瓦数钨丝灯那样显得发红，这种场面只用柔光作辅光。

白天拍内景则不用任何辅助灯光，而只用窗子射进来的自然光，结果完全拍成了象凡尔米的油画。过去我已经在别的影片中有过这种技术经验，尤其是在德法合拍的《奥公爵夫人》中利用过。

我以前虽然用过这种技术，不过不曾把它用到这位导演要求的这种程度。譬如在《奥公爵夫人》中，虽然我们每天拍内景都选在最好的时刻，就是太阳光正从窗外照进来的时候，不过我们还是给暗部加用辅助光，因为该片导演不喜欢高反差画面。这次我们则一点辅助光也不给。结果背景全是黑的，只把人物显露出来。

这种用光办法，除了有一种说不出的美感和纯粹自然光的质感之外，其长处在于可以使演员免去人工光的晃眼和烤热之苦。还省去拉电缆，抬灯具，校正灯光所浪费的时间。

讨厌的问题是景深太浅，由于光圈开得大，景深已经小到了极限。幸亏这位少有的导演，他十分了解摄影技术和它的局限性。他很痛快地接受景深太浅的事实，并且给演员定出了活动界限，使他们始终停留在一个聚焦面上（即不安排前后双人镜头

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

和前景——背景镜头，这种的镜头会使其中一个演员虚掉）。别的导演恐怕做不到这一点。

我们在创作上追求的是朴实。也就是学习无声片时代伟大的电影家，利用的是基本幻术，干起来简单、快捷而省事，一切全凭摄影机，这跟目前的潮流简直背道而驰。

观众多年以来，即使不是有意识地，也是下意识地懂得了很多东西。任何一个观众一下子就能分辨出什么地方用了光学技巧，因为胶片粒子变化很显著，颜色调子变换了。为了特殊的视觉效果，我们避免使用光学技巧，样样都在摄影机上完成。

基于我在欧洲的经验，我带来一种技术，一开始我的摄制人员都认为那是胡闹。这种技术就是机内渐隐。如在某在镜头的末尾，我们慢慢收光圈做成渐隐技巧。譬如光圈是F/2.8，我们渐渐隐到F/16，然后关掉机器上的叶子板，直到完全黑掉。

我们还使用了“白天拍黑夜”的传统方法。“白天拍黑夜”是黑白片时代白天拍夜间外景大场面的办法，可以使它们看上去象夜景一样。（有趣的是在欧洲把它叫“美国夜景”，名称就道出了它的来源。）

这种标准化的黑白片拍法，即使今天拍彩色片仍在使用。办法是让场景曝光不足，然后把正片洗印得黑一些。主要不同是黑白片使用红滤色镜，增加面部亮度，提高整个反差，最重要的是使天空暗下来。在彩色片中，为了使天空显暗和提高反差，还可以使用偏光镜和中性渐变滤光器。我觉得这两种方法都不能令人满意。

拍《天堂岁月》时，我们的办法很简单，为了避开天空，我们抬高摄影机俯拍，或者选些看不见地平线的地方，譬如山脚底下。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.

为了加强夜景效果，除了使用标准式的曝光不足和印片时使正片发暗办法之外，我们还取掉85滤色镜，把演员放在逆光下拍摄。得到的是冷峻、发青的月夜效果。这是用彩色片额外的好处。

《天堂岁月》整个拍摄过程中，导演提倡一种即兴表演气氛并给予活动余地，我们随时可以大加利用。比什么都重要的是这位导演对电影摄影技巧充分了解，对别人在艺术上不断鼓励和支持，使我们在摄影方面获得成就。

拍那场蝗虫落在麦地里的戏，由于导演大胆的鼓励，同时要求质朴，我提出一个简单的办法，使我们既能保持最佳画面质量，又能得到好的戏剧效果。前景里蝗虫是加拿大农业部提供的。至于在全景，在剪影式的拖拉机和工人的黑影里，我们使用了在《美好的大地》一片中使用过的技巧，拍摄时让胶片倒转，然后从直升飞机上撒花生壳。等影片放映时，这种"蝗虫"就呈飞起来的样子。当然这时所有的东西必须倒着表演，尤其是演员和拖拉机。事实上大家都不同意，不过少数相信的人劝告大家试试看。这又得感谢导演马立克的胆识，大家最后看了样片，大吃一惊，因为效果非常好。

© 1994-2009 China Academic Journal Electronic Publishing House. All rights reserved. http://www.